

FILM-HISTÒRIA JUNIOR

El premi Film-Història Junior en la seva sisena edició va ser concedit a **Pol Romero Navarro**, alumne de Segon de Batxillerat de l'Institut Valldemossa de Barcelona el curs 2019-2020 pel seu treball de recerca *IDENTITATS ALTERADES. Un assaig a través del cinema contemporani sobre la construcció d'una subjectivitat moderna* tutorat pel professor Jordi Checa del Departament de Llengües Estrangeres. Us presentem a continuació una mostra ben representativa del treball premiat seleccionada pel mateix autor.

La il·lusió del doble (Personal Shopper)

POL ROMERO
Institut Valldemossa (Barcelona)

Treball guanyador de la Sisena Edició
del Premi Film-Història Junior (2020)

Com hem pogut observar, la manifestació del doble al llarg de la història pren diferents formes i té molts tipus d'interpretacions. L'ambigüitat del concepte, a més, obre la porta a un gran nombre d'oportunitats de realitzar obres on la seva presència pugui utilitzar-se com a mètode d'exploració dels enigmes de la identitat humana. En el cinema, una de les últimes pel·lícules on trobem una profunda reflexió sobre les relacions entre persones i les crisis identitàries és *Personal Shopper*. Una de les principals característiques d'aquest film és la seva capacitat per representar la complexitat i la fredor de les relacions humanes en la nostra societat de forma que encaixi a la perfecció en una història on se'ns mostra a una jove que, després de la mort del seu germà, se n'adona de la seva incapacitat per trobar el seu lloc al món, per això farà tot el possible per comunicar-se amb ell tot i haver mort.

Món material i món immaterial

Per començar, el punt de partida del film ja resulta prou enigmàtic i interessant com per aturar-nos i analitzar-lo breument. Maureen Cartwright és una jove que deu tenir poc més de vint anys i treballa com a *personal shopper* d'una supermodel. La recent mort del seu germà bessó Lewis a causa d'un problema cardíac que comparteix amb Maureen, però, l'està afectant profundament, fins al punt que decideix comunicar-se amb ell a través dels coneixements espirituals que el seu mateix germà li havia ensenyat. El seu germà era mèdiom i, tot i que Maureen mai havia cregut de forma convençuda en els fantasmes, la promesa que es van fer els dos mútuament en la que es

comprometien a enviar un missatge a l'altre després de morir l'empeny a intentar parlar amb el seu germà un últim cop.

És molt important destacar tres facetes del germà de Maureen per veure com aquest és presentat com un possible doble de la noia. En primer lloc, el fet de ser el germà *bessó* reforça molt la suposició; en segon lloc, el problema cardíac és una espècie d'enllaç únic compartit pels dos, per tant, els defectes d'un també hi són presents en l'altre; finalment, la connexió entre els dos i com Maureen el necessita no només per sentir-se complementada sinó per sentir-se completa, és a dir, viva, per tenir la certesa que ella segueix existint, és també una característica pròpia del concepte del doble. D'aquesta manera, quan Maureen perd al seu germà, perd alhora al seu doble, una figura que certificava la seva existència i la comprenia com ningú.

Al començament de la cinta, Maureen intenta, sense èxit, comunicar-se amb el seu germà. Pateix, no obstant, un breu encontre amb el que sembla ser una presència espiritual. Qui havia estat la noia de Lewis vol vendre la casa a una parella, però aquests volen que Maureen s'asseguri que no hi hagi esperits. Més tard, Maureen torna a patir un encontre amb una entitat fantasmal, no obstant, en cap cas sembla que sigui el seu germà, sinó més aviat una dona, la qual té una actitud bastant amenaçadora i un aspecte aterrador, provocant que Maureen fugi aterrada i no torni a la casa. Aquestes són dues escenes molt importants ja que són les que sembla que la jove pugui connectar amb allò immaterial, amb l'invisible. I és molt interessant que es parli d'aquest món impalpable justament a través del personatge de Maureen, perquè, recordem, la noia treballa en el món de la moda i la seva feina consisteix a comprar i escollir la roba per a una súper model, és a dir, el seu ofici és la màxima representació del materialisme actual que marca tant a la nostre societat. Maureen és, per tant, algú que vol connectar amb l'*immaterial* tot i estar en contacte constant amb allò *material*.



La superficialitat de la feina de Maureen provoca en ella un sentiment de repulsió cap al món de la moda. Tanmateix, aquesta repulsió es veu contrarestada per una sensació de certa atracció per aquest estil de vida. Hi ha una escena que representa meravellosament aquest xoc d'emocions. En aquesta, Maureen s'emprova un dels

vestits de la seva cap, fet que està completament prohibit. Tot i que ella no suporta el tipus de gent que vesteix d'aquesta manera ni tampoc el que representen, i a ella la veiem sempre vestida de forma “poc elegant”, quan s'emprova el vestit, sembla ser que la jove se sent molt a gust amb ella mateixa. Es passeja amb el vestit pel pis de la seva cap i, quan s'estira al seu llit, es masturba, per després quedar-se adormida.

L'escena, a més de comptar amb una gran elegància a l'hora de ser realitzada, proposa una idea molt sorprenent i atrevida, la masturbació amb la imatge d'un mateix. Maureen s'arriba a sentir tant còmode i a gust amb el seu aspecte, que sembla que s'acabi masturbant amb la seva pròpia imatge. Ella és una persona que no forma part de res, sempre la veiem aïllada en ella mateixa i pensativa, molt poc comunicativa amb la resta de persones i sense cap tipus de passió que ompli la seva vida. Quan es posa el vestit de la seva cap, sent que forma part d'alguna cosa per primer cop en la seva vida, i s'agrada tant a ella mateixa que fins i tot s'excita. Oblida la seva repulsió cap a la materialitat del món de la moda i es deixa emportar per la seva bellíssima imatge. En una entrevista al *Dirigido por* núm. 447, Olivier Assayas diu sobre el món de la moda: «És repel·lent i atractiu alhora, i aquesta ambivalència representa la manera com ens relacionem amb el món: no escollim l'època en la que vivim, i tot i que ens pugui disgustar, formem part d'ella d'un mode o un altre, i hem d'aprendre a observar-la.» Efectivament, Maureen es comporta sempre amb ambivalència respecte tot allò que l'envolta. Per una banda, creu que pot arribar a comunicar-se amb el seu germà mort, però per una altra, no acaba de creure en els fantasmes; no suporta a la seva cap, ni tampoc el món de la moda, però sent una atracció indescriptible cap aquest i li encanta la seva imatge quan es posa el vestit de la seva cap. En conclusió, en el film es mostra una permanent dualitat d'emocions en la vida de la protagonista. Aquest fet, sumat a la pèrdua del seu germà, acaba alterant la seva identitat i provoca un aïllament en ella mateixa i una falta de comunicació amb el seu entorn que es representa amb una visió actual, quotidiana i necessària de l'ús del mòbil en la nostra societat.

La presència del mòbil és clau i constant en l'atmosfera i l'ambient urbà retratat en el film, no obstant, com quasi tot en aquesta pel·lícula, la subtilitat de la cinta de vegades provoca que resulti imperceptible. En aquest cas, però, això atorga un gran realisme en el desenvolupament de la història, ja que l'element del mòbil s'introdueix amb molta fluïdesa i en cap moment és utilitzat de forma forçada. Quan Maureen va en tren o passeja per diferents llocs de la ciutat, gran part de les persones que l'envolten estan capficades en el món virtual al qual tenen accés gràcies al seu mòbil. Maureen també forma part d'aquesta massa de persones i, en el seu cas, les pantalles són una oportunitat a comunicar-se o a tenir accés a tot allò al que no pot tenir accés personalment. En aquest sentit, crec que podem considerar *Personal Shopper* una obra innovadora gràcies a la modernitzada visió que ofereix de l'ús del mòbil. És, per tant, dels primers títols en no només retratar el veritable ús del mòbil per part de la societat occidental de forma adequada, sinó en fer que la seva trama transmeti gran part de la tensió del film a través de missatges de text entre la protagonista i... un fantasma (?).



En un moment determinat de la pel·lícula, a Maureen li comencen a arribar missatges al mòbil d'un desconegut. De nou, es manifesta en ella una contradicció de sentiments. Per una banda, no vol parlar amb aquest intrigant i amenaçador desconegut, el qual sembla saber moltes coses sobre ella, però, per una altra, alguna cosa en el seu interior l'empeny a continuar a parlar amb ell via missatges de texts i, fins i tot, agafar confiança. Gràcies a aquest desconegut, Maureen veu l'oportunitat de comunicar-se amb confiança i sent que és ella mateixa per primer cop des de la mort del seu germà. Segurament perquè en molt moments creu que és el seu germà qui li escriu els missatges. Assayas comenta el següent sobre aquest assumpte: «Aquestes màquines són realment la nostre connexió amb l'invisible: ones magnètiques, *wifi*... Si hi ha tantes coses que succeeixen al nostre voltant sense que les veiem ni puguem percebre-les, perquè no poden ser d'una altra dimensió?» Tanmateix, no només és fantasmagòric el personatge del desconegut, també ho és el noi amb qui Maureen manté una relació amorosa via *Skype*, Gary. La defectuosa resolució de la pantalla aconseguix crear un efecte curiós i estrany, donant a entendre que la parella de Maureen és només la visió del seu desig de tenir una relació amorosa de veritat.



Personal Shopper és una obra tant ambigua que, al finalitzar el seu visionat, hi ha moltes preguntes sense una resposta clara i és impossible arribar a entendre quin és el propòsit real del film. Per una banda ens fa reflexionar sobre l'ús de les pantalles en l'era actual i com justament la seves facilitats comunicatives provoquen la incomunicació real entre persones i, per conseqüència, el seu aïllament. També proposa com els mòbils, juntament amb tot els conceptes digitals relacionats amb ells, poden ser un mitjà de comunicació amb allò espiritual o intangible. Medita sobre el món immaterial a través del món material utilitzant el personatge d'una *personal shopper* la qual, davant la incapacitat que té de relacionar-se en la superficial materialitat del seu entorn, s'aïlla en la imaginació i en el seu propi món fantàstic, desestabilitzant per complet la seva identitat i formant un doble representant de tots els seus desitjos i certificador de la seva existència.

Ser el teu propi doble

Al final del film, Maureen viatja fins a Oman per passar uns dies amb la seva parella, Gary. Al arribar allà, sembla que en la casa hi ha la presència d'un esperit.

Maureen pregunta: “Lewis ets tu?” Segons més tard, però, la jove s’acaba preguntant: “O només soc jo mateixa?” Seguidament, s’escolta un cop, que en llenguatge espiritista vol dir “sí”, i s’acaba la pel·lícula (5). El desenllaç és molt sorprenent. No només per el que implica sinó també per la seva execució. En primer lloc, el canvi de fotografia i d’entorn ja destaca; de la imatge de les grans ciutats europees per on es mou Maureen es passa al paisatge lluminós i tranquil d’Oman. Per altra banda, la sequedat de l’escena és també una característica que augmenta la sensació de sorpresa. Tot i això, el més interessant en aquest cas és el significat de l’escena i les diferents interpretacions possibles que es poden prendre.

Sent reduccionistes, es pot interpretar que tot allò que succeeix al film que es pot titllar de paranormal són imaginacions de Maureen. No hi ha fantasmes, en cap moment es comunica amb el seu germà i el desconegut que li envia els missatges és en realitat l’amant de Kyra, la seva cap (dos personatges que no entrarem a analitzar tot i el seu pes amb certa importància en la història de la pel·lícula). El mateix Olivier Assayas va declarar que, efectivament, això és així, i el film busca només mostrar el desequilibri identitari de Maureen. Hi ha una escena, però, que desmunta completament aquesta visió més simplista i tancada de la pel·lícula. En aquesta, després de que Maureen parli amb la nova parella de l’ex-xicota del seu germà en el jardí de la seva casa, un got de vidre apareix levitant des de la cuina per després precipitar-se en el terra. És de nou la imaginació de Maureen, es pot pensar en un principi. En aquest cas, però, no és així, i la utilització de la càmera i el llenguatge cinematogràfic és essencial per fer-ho entendre. Assayas col·loca la càmera de tal manera que l’espectador veu com el got està levitant i com just abans una figura l’està sostenint, en canvi, Maureen no ho veu. Mentre que a les aparicions espectrals anteriors allò que es veu és el que la protagonista percep, per tant, tot es reproduceix des d’un punt de vista subjectiu, a l’escena del got la càmera fa un funció objectiva, mostrant el que realment està passant i no el que un personatge de la història creu veure de la realitat. Oblida llavors Olivier Assayas aquesta escena quan redueix tot a simples imaginacions? O en realitat segueix jugant amb tots nosaltres?

La minuciosa i complexa realització de la pel·lícula, en tot cas, demostra com aquesta és una escena que busca trencar amb qualsevol esquema que pretengui donar una explicació solvent i clara d’aquesta misteriosa obra. D’aquesta manera, fa augmentar encara més la seva ambigüitat: Existeix, llavors, un fantasma que intenta comunicar-se amb Maureen? És aquest fantasma el seu germà? És, com declara Maureen al final, ella mateixa, és a dir, el seu doble? O són les dues coses?

En tot cas, crec que la intenció de la pel·lícula no és fer pensar a l’espectador sobre la suposada existència de fantasmes ja que, tot i que els elements fantàstics encaixen molt bé en l’obra justament gràcies a la seva barreja –hi ha una gran influència i potser fins i tot homenatge als tòpics de la literatura romàntica i alhora es modernitza el gènere utilitzant les tecnologies actuals com a mètode de creació de suspens-, la seva presència és només un mecanisme per parlar d’una altra cosa: la negació de la identitat d’un mateix juntament amb la de la mateixa realitat. És a dir, sobre la *il·lusió*.

«Res més fràgil que la facultat humana d’admetre la realitat, d’acceptar sense reserves la prerrogativa d’allò real.»¹ Així inicia Clément Rosset el seu assaig sobre la il·lusió i el doble, *Lo real y su doble. Ensayo sobre la ilusión*. Prèviament, quan s’ha parlat de *Fight Club* i *Enemy*, hem vist com un personatge creava un doble irreal, és a

¹ ROSSET 2015, op. cit., p. 11.

dir, alterava la seva realitat a causa de la incapacitat d'acceptar aquesta. En el cas d'aquestes dues pel·lícules, això s'observava des d'un punt de vista més pròxim a la psicologia, al trastorn de la ment i, consegüentment, de la pròpia identitat; en *Personal Shopper*, però, aquesta negació de la realitat té un significat més aviat metafísic, per això les idees de Rosset exposades en el seu assaig tenen punts de connexió amb el film d'Assayas.

La reacció de negació de la realitat per part d'un individu i les conseqüències d'aquesta acció descrites per Rosset coincideixen, com es veurà a continuació, amb el comportament de Maureen. Davant allò real, segons Rosset, l'individu pot escollir entre dues opcions: admetre la realitat, és a dir, tolerar-la, acceptar-la; o bé pot rebutjar-la, enviant aquesta realitat a una altra part i formar una il·lusió. L'individu, al negar la realitat, oposa aquesta mateixa a una nada –ja que al no ser una realitat es converteix bàsicament en res- indescriptible, indesxifrable i indesignable. Per tant, renuncia a percebre el que realment s'ha vist, la realitat, i anteposa aquesta percepció no una altra realitat, sinó una absència de percepció. La incapacitat de l'ésser humà per ser conseqüent, per acceptar la realitat que l'envolta tal com és, el porta, a més, al desdoblament del propi món, en el que es percep allò que es vol o s'espera percebre, però que en realitat no existeix.

La negació de la realitat, però, és conseqüència d'una sensació de la que ja s'ha parlat molt durant tot aquest treball i, de nou, té un paper essencial en el desenvolupament identitari d'un individu. Estem parlant de l'angoixa existencial. Aquesta angoixa empeny a l'individu a crear un desdoblament de la personalitat o directament a un desdoblament de la realitat que certifiqui la seva existència i alhora la de la vida en sí, ja que és de la vida mateixa de la que dubta el subjecte. La dualitat del món del subjecte a causa del temor a la no-existència serveix per a poder entendre la veritable realitat existent. No obstant, el desequilibri identitari del jo acaba convertint-lo en el doble de l'altre, fent que allò real estigui sempre del costat de l'altre, és a dir, convertint la il·lusió en realitat.

La complexitat de les idees de Rosset fan que aquestes puguin resultar un tant confuses, si ens fixem en el personatge de Maureen, però, veurem com aquest pateix justament el problema descrit per l'autor de la negació de la realitat i la formació d'un món il·lusori que serveixi de verificació de la seva existència. Davant la mort del seu germà, Maureen té por a perdre el significat de la seva existència, per això, crea un doble del seu món que l'ajudi a comprendre i entendre la veritable realitat. La realitat il·lusòria de Maureen s'acaba convertint per a ella en la realitat real, per això la mateixa Maureen al final es transforma en el doble d'ella mateixa. Durant el film, ella viu en entorn en el que allò que l'envolta és una simple il·lusió del que desitjaria percebre i ser, però que, al no ser res, no hi té accés. El món material de la moda i el món immaterial dels esperits no són més, en aquest sentit, que simples ombres il·lusòries a les que Maureen hi sent una atracció i repulsió, meres conseqüències de la irrealitat d'aquests dos mons i de la pròpia forma de ser de Maureen.

En conclusió, no existim sinó *problemàticament*. La utilització de pantalles, reflexes, miralls i altres elements enganyosos són mecanismes de la confirmació de la nostra forma de ser, de la nostra existència, de la nostra identitat. El nostre terror més profund, en definitiva, és el de jo mateix no ser qui creia ser, però encara és més esfereïdor i terrorífic el descobrir que el nostre jo no sigui res més que *res*. Potser la utilització d'un espectre de caire romàntic ens pugui semblar un exemple massa literal o

exagerat per a representar la creació d'un món il·lusori que certifiqui la nostra existència. Tanmateix, com ja explorarem molt més detalladament a continuació, no és també un doble il·lusori de nosaltres mateixos el nostre perfil d'Instagram? No en representem a nosaltres mateixos com allò que voldríem ser? No és també una simple nada en forma d'il·lusió? No estem ocultant allò real darrere allò irreal?

Per a poder “exorcitzar” al seu doble, Maureen se'n adona que no hi ha *aquí* que no estigui sinó *aquí*; no hi ha *ara* que només sigui *ara*; no hi ha *sí mateix* que no sigui més que *sí mateix*. És a dir, només hi ha *una* realitat, i ha de ser acceptada.

L'assumpció d'un mateix resideix paradoxalment en la renúncia de dita acció. No podem donar per suposat que ens coneixem a nosaltres mateixos, que tenim consciència real de la nostra identitat, perquè estem envoltats d'estímuls que ens afecten i ens trasbalsen. La nostra ferida narcisista ens porta a la necessitat d'un seguit de reiterades garanties que ens alliberin i no ens facin dubtar d'un mateix. Per a Maureen és la creació d'un doble, però per a un adolescent, poden ser els *likes* que obté gràcies a una de les seves fotos. *Personal Shopper* exposa la crisi identitària d'algú que ha de despertar de la seva autoimposada realitat il·lusòria, i presenta una noia que nega els seus propis dubtes i es refugia en la repetició de la seva pròpia unitat. La fabricació de la seva pròpia repetició, però, no fa més que agreujar la seva situació i augmentar la seva sensació de no-existència. Quan acaba entenent que a més de ser el món qui no funciona, és també ella la que no percep les coses com són en realitat, és quan comprèn la seva situació. Tot i això, el pas definitiu només depèn d'ella, i consisteix a atrevir-se a acceptar la realitat o bé a seguir negant-la i, per tant, acabar transformant-te en el doble de l'altre món, en el doble de la teva pròpia il·lusió.

L'ADOLESCENT I LES XARXES SOCIALS

(*Eighth Grade*)

Pàgines enrere hem estudiat la figura del doble com un recurs molt utilitzat en la literatura per meditar sobre la identitat. Després, amb *L'Estudiant de Praga*, hem vist com el *Doppelgänger* va ser introduït al cinema per primer cop i, fent un pas de gegant, al següent capítol hem analitzat la seva actualització en dos films contemporanis (*Fight Club* i *Enemy*) on l'autodestrucció identitària a través del caos sorgeix com una possible solució a la desestabilització del *jo*.

Amb *Under The Silver Lake*, però, hem vist, mitjançant l'excèntric viatge d'un protagonista més jove que el Narrador o l'Anthony/Alan, com la societat dibuixada en els dos films anteriors ha evolucionat de manera que els individus, actualment, ja no es veuen abandonats i reprimits sinó tot al contrari, l'excés d'imaginari i elements de distracció i d'entreteniment ha provocat la impossibilitat de crear una identitat pròpia. Per últim, *Personal Shopper* ens ha permès rescatar la figura del doble i, a part de fer una profunda reflexió sobre la il·lusió, hem pogut introduir el que serà el tema central d'aquest capítol: els mòbils i la tecnologia de la informació i el seu impacte en l'alteració identitària de l'*adolescent*.

Eighth Grade mostra els últims dies de vuitè (l'equivalent de segon d'ESO) de Kayla (Elsie Fisher), la protagonista, i com durant aquest final d'etapa de la seva vida ella intentarà enfrontar-se i superar els seus *terrors* de la millor forma possible.

“Being yourself”

El film comença amb un primer pla de Kayla filmant un vídeo pel seu canal de *youtube*. El tema del vídeo és: “Sent tu mateix.” (“Being yourself.”) Òbviament no és casualitat que Bo Burnham (guionista i director) decideixi començar el film amb un monòleg de la protagonista reflexionant sobre el fet de ser un mateix ja que tota la història en sí és la filmació de l’angoixa, la por i la inseguretat d’una noia que és incapaç de ser ella mateixa. Senzillament, perquè *no sap qui és*.

Mentre Kayla exposa el que per ella és “ser tu mateix” la càmera va allunyant-se amb un zoom lent que permet a l’espectador –que en aquell moment és com si estigués mirant un vídeo a *youtube*- descobrir, no només la resta del cos de Kayla, sinó la mateixa Kayla. Tot i procurar realitzar un discurs amb contingut, té un llenguatge pobre, limitat i estereotipat i s’entrebanoca repetidament durant el vídeo. Al finalitzar el vídeo, el punt de vista canvia radicalment i se’ns mostra a la Kayla des d’un racó de l’habitació. La imatge és esfereïdora.

A excepció d’un petit llum que enfoca a la noia, l’habitació està completament fosca i només veiem a Kayla, que tanca l’ordinador i abaixa al cap. No es pot veure amb claredat el seu rostre, però la imatge en sí és perfecte per representar la seva soledat. D’aquesta manera, en tres minuts,



una interpretació admirable per part de Fisher i només dos plans (dos plans!), Bo Burnham fa una presentació magistral del personatge principal de la seva història: una pre-adolescent que, tot i no presentar-se així a les xarxes socials, és, com mostra el seu llenguatge, insegura; i com mostra el pla final, està sola.

Després d’aquesta presentació, però, veiem com aquesta ha estat únicament individual, és a dir, se’ns ha introduït només al personatge principal. Tot seguit, durant la seqüència de crèdits inicials, és quan se’ns mostra tot allò que l’envolta, el seu entorn. Així doncs, se’ns ofereix, l’oportunitat de descobrir com la Kayla es relaciona en aquest microcosmos i si ho fa “sent ella mateixa”. En fi, podem seguir el dia a dia de la jove.

Kayla s’aixeca i el primer que fa és utilitzar el mòbil i les xarxes socials. *Youtube* li serveix com a eina per arreglar-se i maquillar-se, ja que ho fa seguint un vídeo on una jove guapa i atractiva dona consells sobre el tema. Després, torna al llit i realitza un seguit de *selfies* als quals els afegeix algun filtre (que es suma al maquillatge que acaba d’utilitzar). Escull el que més li agrada i, just al penjar-lo a les xarxes socials, sospira nerviosa. A continuació, ja es veu a Kayla caminant en direcció a l’escola i la seva actitud respecte el seu entorn és completament diferent. Kayla ha perdut la confiança que semblava tenir a l’hora de fer-se els *selfies* i camina de forma encorbada i lenta, envoltada de moltíssima gent amb la que no té cap tipus d’interacció. Durant les activitats escolars no la veiem parlar amb ningú i fins i tot quan es munta un escàndol quan un dels seus companys s’està masturbant en mig de classe ella abaixa el cap avergonyida. Per últim, apareix el títol del film i acaba tot aquesta “segona presentació”.

Burnham, de nou en molt poc temps, més enllà d'ensenyar el dia a dia de la protagonista, també mostra com es comporta tot allò que l'envolta, destacant, sobre tot, la reacció de la Kayla davant aquest comportament. El món de Kayla, per tant, el podríem dividir en dos tipus segons la seva reacció davant aquest. Per una banda, l'entorn *digital* i per una altra el *físic*. Més endavant aprofundirem sobre el comportament de Kayla segons el context en el que s'estigui relacionat; ara, però, simplement ens limitarem a assenyalar que, mentre que la seva reacció davant una acció en el pla digital és còmode i casual, davant un esdeveniment en el món físic ella respon de forma nerviosa.

Encara en el plantejament del film, just a la següent escena, veiem com la Kayla forma part de l'últim curs de l'escola, de vuitè (primària pels americans), i, al ser final d'any escolar, es donen un seguit de premis atorgats per la classe. Ella rep, avergonyida, el premi a "La Més Callada". A més a més, posteriorment, li donen una caixa plena de coses que va triar ella mateixa anys enrere per a què fos oberta quan hagués acabat vuitè. La Kayla, discreta, es mira els objectes: una figura de Bob Esponja, una fotografia de Justin Bieber, unes entrades... Observa el seu *imaginari passat*. Finalment, al sortir de l'escola, la mare d'una de les nenes més populars de l'escola la convida a passar la tarda del dia següent a la piscina de la seva filla per celebrar el seu aniversari. Kayla, indecisa, no acaba confirmant si hi anirà o no. Sabent positivament que no serà ben rebuda pel cercle *cool* de la classe.

Aquests són tres moments molt importants per entendre el comportament de Kayla durant la resta del film. Per tant, cal tenir-los en ment. Abans, però, ens aturarem per destacar la primera aparició del pare de la Kayla, en Mark.

Burnham utilitza, per presentar-nos al pare, el mateix recurs visual que a l'escena d'ella gravant el seu vídeo. L'espectador passa sobtadament de tenir davant un primer pla del rostre de la protagonista capficada a les publicacions que mira a través d'Instagram a una visió més general on se n'adona que la noia està en realitat sopant en companyia del seu pare. Gràcies a l'intel·ligent canvi de perspectiva percebem amb molta més intensitat l'aïllament de Kayla i la seva alienació del seu entorn físic, però també som conscients del problema comunicatiu que hi ha entre ella i el seu pare, en Mark. Durant l'escena, a més, comprovem aquesta incomunicació entre pare i filla quan ell fa intents inútils d'establir alguna conversa mínimament càlida amb ella.

Havent pogut veure com és el dia a dia de la Kayla, ara sí, podem extreure conclusions sobre el seu comportament respecte els dos tipus d'entorn en els que es relaciona, tot girant al voltant del tema del seu primer vídeo, és a dir: "està sent Kayla ella mateixa?"

L'entorn digital és tot allò amb el que Kayla interactua a través de l'ordinador o el mòbil, és a dir, els vídeos que realitza o veu a *youtube*, les fotos que penja, els *likes* que rep a causa d'aquestes, missatges que respon o llegeix a partir del mòbil... Kayla sembla estar en constant interacció amb aquest entorn. Es maquilla a partir d'un vídeo de *youtube*, penja publicacions a les xarxes socials des de bon matí, prefereix estar centrada a Instagram mentre sopa a tenir alguna conversa amb el seu pare... Tanmateix, l'entorn físic és completament diferent. Kayla no es relaciona amb absolutament ningú de la seva escola, està sempre sola i capcota, incapaç, fins i tot, de mirar als seus companys. Quan rep el premi a "la més callada", felicita tímidament als guanyadors de "El noi i la noia amb millors ulls", però més enllà d'aquest intent frustrat de comunicació amb els seus companys, les relacions de Kayla a l'ambient escolar són

inexistents. A casa, a més, com ja s'ha comprovat, la seva actitud no és molt diferent. D'aquesta manera, el seu comportament respecte el seu entorn digital es podria definir com actiu, mentre que, el seu entorn físic, no obstant, és completament el contrari, especialment a nivell comunicatiu. Però, és Kayla la mateixa comunicativament dins l'entorn digital?

La resposta a aquesta pregunta la trobem, sobre tot, en la fantàstica escena que precedeix el fatídic sopar amb Mark. Ja durant el sopar es veu com ella comenta alguna publicació i va donant *likes* a allò que pengen els seus amics, accions que, d'alguna manera, no són molt llunyanes a la tímida i costosa felicitació de Kayla als guanyadors del premi als millors ulls. Quan aquestes accions són digitals, però, no sembla haver-hi cap tipus de dificultat per part de la Kayla a l'hora de realitzar-les. Tanmateix, és al tornar a la seva habitació quan no només es ratifica l'excessiu us de les xarxes per part de la noia, sinó que aquest us és un recurs per aïllar-se i alienar-se del món físic que sembla que tant la sufoca i l'asfixia. Gràcies a l'oferta infinita a la que té accés Kayla d'imatges, vídeos, notícies, jocs, etc., escapa de l'insuportable entorn físic que l'envolta per *navegar* en un entorn digital on se sent molt més còmode. Ara bé, donada l'enorme diferència que hi ha entre la Kayla de l'entorn físic i la Kayla de l'entorn digital, cal preguntar-se: realment, quina Kayla és ella mateixa?

Si entenem l'entorn físic com la realitat i el digital com un món fictici que no va més enllà d'una pantalla, es pot concloure, llavors, que la Kayla que estaria sent ella mateixa és la Kayla física, ja que seria una Kayla *real*. La Kayla digital, d'aquesta manera, no seria ella mateixa perquè al relacionar-se en un món que es considera *no real*, ella tampoc ho seria. És, per tant, una Kayla *falsa*. ¿Podríem concloure, llavors, que la Kayla real és la que mostra la seva veritable identitat, la que està sent ella mateixa, degut a que l'altra Kayla, en el fons, és inexistente? Si afirméssim això, estaríem en la mateixa situació que la Maureen de *Personal Shopper*, ja que la Kayla hauria creat, al igual que la protagonista de la cinta d'Assayas, un doble il·lusori. No obstant, en el cas de l'estudiant és important destacar la presència d'una *tercera Kayla*, aquella que, mentre navega i es relaciona a l'entorn digital, és manté a l'entorn físic. És a dir, la Kayla que està *entre* la realitat digital i la realitat física.

Fixem-nos, per exemple, en el rostre de Kayla mentre navega per les xarxes socials. No identifiquem en ella absolutament cap emoció. No és la Kayla digital, que interactua constantment amb allò que li és ofert, però tampoc és la Kayla física, que es mostra angoixada, tímida i temerosa. És una tercera Kayla que es dedica a controlar a la Kayla digital a la vegada que aïlla per complet a la Kayla física. Al fer-ho, per tant, la Kayla digital, aquella que dèiem que no era real i que era un simple doble il·lusori, es converteix en la veritable Kayla, ja que la Kayla física està completament anul·lada i és *inexistent* en el món físic.



Aquesta multiplicitat de personatges substitueix les identitats dualitzades que havíem vist fins ara i deixa sense respondre la pregunta sobre quina Kayla és realment

ella mateixa. Per poder arribar a certes conclusions i procurar entendre l'anàlisi identitari del film de la figura de l'adolescent caldrà, però, profunditzar en el concepte del *selfie*.

El *selfie*

En *El Ver y las Imágenes en el Tiempo de Internet*², Juan Martín Prada analitza el fenomen *selfie*. Són moltes les observacions interessants que realitza l'autor sobre el concepte, ens dedicarem, però, a esmentar aquells aspectes que ens ajudaran a definir la identitat alterada de la Kayla.

En primer lloc, Prada re-anomena l'acció qualificant-la d'*ego-foto*.³ Aquest terme és perfecte per comprendre que el *selfie* és una acció realitzada per un individu que vol ser el *protagonista* de la seva pròpia foto. Així, aquesta ànsia de ser auto-fotografiats prové de la creença actual de que per socialitzar, sembla ser que tothom ha d'auto-retratar-se.⁴ És evident que Kayla així ho creu també.

Prèviament hem esmentat tres moments que succeeixen quasi de forma consecutiva a l'inici del film. Quan Kayla rep el premi a la noia més callada, quan rep la caixa amb les seves coses del passat i quan és convidada a la festa d'una de les noies populars de l'escola. Aquests són tres moments determinants en el comportament de Kayla durant el que queda de curs (una setmana). Provoquen que s'empenyi a socialitzar de forma convulsiva i auto-obligada, perquè vol demostrar a les persones del seu entorn físic que no és una noia callada, com tothom creu, sinó tot al contrari, tal i com ella es diu a si mateixa. Recordar el seu passat a partir de la caixa li recorda qui era quan era petita i qui volia ser quan tingués la seva edat, fet que la condueix a voler demostrar-se a si mateixa que és tal i com vol ser. La festa, per tant, és la oportunitat perfecta per assolir aquests objectius.

L'escena de l'entrada a la casa de Kennedy (la noia popular) és un moment a destacar, ja que Burnham aconsegueix crear una atmosfera realment terrorífica i angoixant, pròpia d'un film de terror psicològic. Des de que Kayla travessa el llindar de la porta fins que es fica a la piscina, la pel·lícula es converteix en una experiència d'autèntic malestar i patiment. Això és degut tant a l'atac d'ansietat que pateix la noia poc després d'entrar, mentre es canvia per posar-se el banyador, com a la notable filmació de Burnham, que decideix mantenir una visió pròxima i directe amb Kayla, obtenint així una desagradable sensació tant en l'espectador, que se sent molt proper a la protagonista en aquell moment, com per aquesta mateixa. Tot seguit, la càmera es va mantenint propera a Kayla mentre ella camina lenta i pràcticament esgarriada entre la multitud de nois i noies que celebren la festa a la piscina. Finalment, Kayla entra a la piscina i és impossible no sentir cert alleujament, com si el "perill" del moment hagués passat.

Tot i ser un desastre a ulls de l'espectador, la festa acaba sent per Kayla un forma d'apoderament personal, i és que considera que, gràcies a haver-se atrevit a cantar en el karaoke de la festa, ara confia en ella mateixa. Creu que s'ha mostrat tal i com vol ser. A partir d'aquesta injecció de confiança, Kayla es veu preparada per fer-se

² MARTÍN PRADA, Juan. Madrid. Ediciones Akal, 2018, (Estudios Visuales, 13).

³ Ibid, p. 83.

⁴ Ibid.

amiga de Kennedy, per relacionar-se i interactuar en el seu entorn físic. Practica un diàleg imaginari amb algú, escriu un llistat de coses que vol i com aconseguir-les (en les que hi surt “tenir més amics”, “tenir més confiança”, “tenir un millor amic”...) i realitza un seguit de *selfies*, essencials per entendre com funciona la ment de Kayla en aquests moments.

Influenciada per un imaginari digitalitzat completament *mainstream* i estereotipat, creu que mostrant-se apropiadament a les xarxes socials obtindrà una resposta positiva per part del les persones que formen el seu entorn físic. Aquestes, però, a través dels seus *jo* digitals, es limitaran simplement a percebre una Kayla amb confiança i maca, però únicament a nivell digital, no més enllà. Martín Prada exposa que els *selfies* han passat a ser mitjans per a la formació de la identitat de l'individu, al menys, la identitat per la qual som coneguts per altres individus.⁵ Kayla és *inconscientment conscient* d'aquest fet, és per això que quan està disposada a socialitzar, vol presentar una identitat que sigui agradable per als altres: la identitat *cool*. Per arribar a aquesta, però, ha de testejar abans tot un seguit d'identitats que considerarà que no són les adequades per ser presentades, és a dir, realitzarà tot un seguit de *selfies* dels quals al final només n'escollirà un per penjar-lo a les xarxes socials. El *selfie* és, per tant, «una forma d'autodefinició visual, de recerca de la imatge de la concepció que un té sobre si mateix, seguida sempre d'un procés de selecció entre les moltes realitzades»⁶.

Abans parlàvem de tres versions de Kayla. Tres identitats de les quals no en sabíem destriar quina era la verdadera. Ara trobem tantes Kayla com *selfies* es faci. No obstant, ella només acceptarà una, la qual considerarà, sempre sota la influència de l'imaginari *cool*, que s'apropa més a la *veritat* sobre ella mateixa. Aquesta influència, al cap i a la fi, provoca com a conseqüència una negació de la multiplicitat de realitats del seu propi *jo*; desemboca en un *autoengany identitari*. La negació del propi *jo* a partir de la presentació d'un sol *jo digital* adequat a l'entorn es produeix, això sí, quan l'individu no és conscient de la seva multiplicitat identitària, com és el cas de Kayla.

D'aquesta manera, els punts en comú entre la Kayla de Burnham i la Maureen d'Assayas són molt visibles, ja que les dues sucumbeixen a l'autoengany per certificar la seva existència. Kayla, al final, simplement busca una definició pròpia, i la troba a través de les xarxes socials perquè aquestes li poden proporcionar una que li agradi tant a ella com a tots els altres. Per sort, Kayla se'n adonarà del seu error, evidentment, gràcies a la interacció amb el seu entorn físic. Mark, el pare de Kayla, resulta ser al final la solució de tot plegat: Kayla s'ha d'acceptar a sí mateixa tal i com és, ja que en realitat és una persona amb grans qualitats humanes. Mark, un personatge amb un aire més aviat trist, víctima potser també de l'entorn hostil de l'imaginari de l'èxit i la felicitat obligada americana, resulta ser algú que afirma ser, en realitat, molt feliç, i tot gràcies a la seva filla, Kayla.

La pròpia Kayla parla en un moment de diversos *jo*: el *jo* del cap de setmana, el *jo* d'anar al cine, el *jo* de l'escola... Cadascú d'aquests *jo* té defectes i virtuts, aquests defectes i virtuts poden ser canviades, ignorades, modificades, etc. En tot cas, no poden ser *negades*. Tots els seus *selfies*, en tot cas, són una representació dels diferents *jo*. La Kayla es passa tota la pel·lícula intentant descobrir-se a si mateixa, preguntant-se qui és realment ella. És incapaç de trobar la resposta a aquesta qüestió perquè la busca a llocs

⁵ Ibid, p.87.

⁶ Ibid, p. 85.

equivocats, és a dir, a l'entorn digital, aïllant-se de la realitat, negant-la. El moment culminant del film, on accepta la seva identitat constantment alterada, és quan crema la caixa on guardava objectes de quan era més petita. El retrobament espiritual, emocional i comunicatiu amb el seu pare duu a un retrobament identitari amb ella mateixa. Crema el seu passat, accepta la seva incipient maduresa i a ella mateixa. En moltes ocasions serà tímida, temerosa o nerviosa, però gràcies al seu pare ja mai més es trobarà sola.

A l'última escena del film, la Kayla fa un vídeo dirigit a ella mateixa dintre d'uns anys, quan acabi l'institut. Sigui com sigui ella, l'accepta. Tot i així, un últim pla de la Kayla caminant pel carrer capficada en el seu mòbil provoca la sensació que, tot i haver-se entès a ella mateixa, encara no és conscient de l'impacte de les xarxes socials en el seva identitat, en la seva vida...

Sobre les xarxes socials

Eighth Grade realitza, probablement, un dels retrats més acurats i aproximats (per no dir directament perfectes) de la figura de l'adolescent/pre-adolescent actual, en l'era digital. No és encertat solament el personatge de Kayla, sinó tot el que l'envolta, l'entorn físic i l'entorn digital. Aquest encert ve donat especialment perquè, tot i que Kayla acaba acceptant-se a través de l'entorn físic, està clar que l'entorn digital juga en ella un paper essencial per poder suportar la duresa de la realitat diària.

La situació personal de l'adolescent actual en les societats desenvolupades és, en moltíssims casos, igual a la de Kayla. Les limitacions de la realitat semblen difícils d'acceptar, i a falta d'una satisfacció personal en allò que ofereix el món físic, es decideix fugir al món digital, fins al punt que aquest acaba esdevenint un món més real i més pròxim a l'adolescent que no pas el primer. L'adolescent, per tant, acaba aïllant-se permanentment del món físic, ja que no el considera real.

En el film de Burnham té una presència molt destacada, entre altres coses, la pobresa comunicativa a nivell de llenguatge oral per part dels personatges de la seva història. Només cal fixar-se en la quantitat de vegades que Kayla no vocalitza bé o repeteix paraules i expressions vulgars, o la quasi inexistent comunicació verbal d'alguns dels seus companys, per exemple. («*Awesome*», «*yeah*», «*cool*», «*it's like...*»...) Aquest dèficit comunicatiu és molt patent actualment entre l'adolescent i és una de les causes per les quals s'acaba optant per fugir de l'entorn físic: a falta de paraules, imatges. No hi ha paraules que omplin a l'adolescent, no són prou potents, prou significatives, prou profundes... O potser és simplement que no són prou *superficials*? I si aquest buit lingüístic ve donat per la sobredosi d'imatges diàries? El que cal plantejar-se, llavors, és: pot ser que la insatisfacció personal respecte la realitat física sigui conseqüència directa de l'auge exponencial de l'ús del món digital?

El cert és que el mal ús de l'entorn digital, especialment respecte les xarxes socials, ha deformat l'entorn físic de l'adolescent, transformant el món tangible en una realitat sense lloc per les emocions i on aquestes han passat a expressar-se a l'entorn digital de manera hipertrofiada. La mala utilitat de l'entorn digital, per tant, no ve donada per la malformació de l'entorn físic, sinó al contrari. L'entorn digital sorgeix per l'adolescent com una realitat quasi sempre dedicada a l'entreteniment, una alternativa plena de propostes lleugeres on és lliure. Sense cap esforç, en aquesta realitat l'adolescent en pot formar part com a *protagonista*, bastant-se, molts cops

inconscientment, en tot un seguit d'elements influenciadors que l'empenyen a aïllar-se en el narcisisme de la seves activitats *online*. És llavors quan la realitat física comença a perdre importància per l'adolescent.

«Avui dia la xarxa tendeix a funcionar com un mirall.»⁷ És fàcil perdre's dins la xarxa. Penseu simplement en el terme en sí: «xarxa» (terme que si retrocedim un parell de capítols enrere cobra també una importància simbòlica). A l'hora de navegar per internet, ens trobarem sempre amb coses afins als nostres gustos, a les nostres idees, les nostres curiositats i fins i tot als nostres desitjos.⁸ A les xarxes socials, el fet de seguir unes idees, uns gustos, etc. és necessari, és la base de la plataforma en sí. D'aquesta manera, «vivim cada vegada més en una sofisticada *filtre bubble*»⁹, un mètode d'algoritmes que acaben convertint-se en mitjans d'aïllament identitari. Els «ecosistemes» personals als que estem sotmesos simplement busquen tancar-nos, empresonar-nos, fins al punt en que es genera la il·lusió de que tot allò que existeix té a veure amb nosaltres i no hi ha res més enllà de les nostres preferències. Acabem atrapats en un *mirall digital*.¹⁰

Eighth Grade ens mostra, a més, que tot i la por que es pot tenir a les relacions del món físic, sempre es tendeix a voler formar part d'esdeveniments socials en els quals es tingui l'oportunitat de destacar positivament d'alguna manera. Les xarxes socials ofereixen aquesta possibilitat "24/7", ja que obren la porta a sentir que participem en diferents esdeveniments socials quan, per exemple, comentem una foto sobre aquest mateix esdeveniment. Per tant, alhora que l'adolescent actual està inconscientment atrapat en la seva *filtre bubble*, ja no ha de superar la por a relacionar-se amb allò desconegut cara a cara per anar trobant el seu lloc en el món perquè pot tenir-hi accés en pocs segons. A més, al creure que el món és només l'imaginari específic de la seva bombolla digital, no té la possibilitat d'ampliar les seves fronteres.

Tot i així, per molt aïllat que pugui arribar a estar un individu, no pot evitar, sigui com sigui, la interacció amb certs aspectes de la seva realitat física. Tanmateix, aquesta s'ha vist clarament *envaïda* per la realitat digital. Com que l'adolescent no rep les respostes emocionals que voldria en les seves accions físiques, ha de recórrer a la digitalització d'aquestes, mostrant-les tal i com voldria que fossin. Passa de fer un *selfie* de la seva vida diària a retratar una *ego-foto*, és a dir, «no tant una representació de l'individu sinó projecció d'aquest en la seva esfera de les interaccions socials en xarxa»¹¹. Es traspassa la recerca de la idealització del jo per idealitzar el propi entorn d'aquest jo. Compartint imatges de l'espectacularitat i intensitat de la seva vida, l'adolescent necessita recolzar-se sobre el *likes* del seu *sharing* i sobre les respostes de les seves "*instastories*" per tal de creure's aquella fantasia, aquella repetida il·lusió.

En el cas de Kayla no és així, ja que no té parella ni amics, però aquesta *ego-foto* sorgeix, en moltíssims casos, per reforçar, especialment, no tant les accions sinó més aviat les relacions socials de l'individu o individus que la realitzen. L'exemple més exagerat i preocupant el trobem en les relacions amoroses juvenils. A causa, segurament, de la fragilitat d'aquestes relacions, s'ha adoptat una postura on sembla ser que és obligatori seguir unes pautes a l'hora de compartir fotografies de parella. En

⁷ Ibid, p. 77.

⁸ Ibid.

⁹ Ibid, p. 78.

¹⁰ Ibid, p. 79.

¹¹ Ibid, p. 87.

aquest sentit, la major part de les parelles adolescents pengen fotografies on declaren el seu amor públicament mostrant la seva “perfecta relació romàntica”, fins al punt que ja és una *tradicció digital* el fet que totes aquestes realitzin “publicacions especials” pels seus aniversaris com a parella. Referint-nos a “publicacions especials” com ara vídeos de recopilacions d’imatges molt comuns en aquests casos.

La figura de l’adolescent, doncs, és evident que troba refugi en les plataformes digitals. Aquestes, però, són part d’un món merament il·lusori que, en realitat, és la principal causa de la inconformitat i la inadaptació dels joves actuals en el seu entorn palpable. L’adolescent, per tant, deforma la seva identitat i el seu entorn físic a través de la seva digitalització, en busca de protagonisme i d’emocions que pugui processar de forma ràpida i plàcida. En busca d’una sensació de falsa llibertat.

M’agradaria acabar aquesta reflexió amb unes paraules de Bo Burnham provinent de *Make Happy* (2016, Bo Burnham) i recollides a un article de Javier Acevedo Nieto¹²:

Vaig néixer a Amèrica el 1990 i em vaig criar en aquesta idea del culte a l’expressió personal. Em van ensenyar a que expressés coses, perquè a tothom li importarien, però tots vam acabar descobrint que a tots els importa una merda el que haguem de dir. [...] L’arrogància ens ha estat ensenyada, ha estat conreada, és autoconscient. Les xarxes socials són la resposta de mercat a una generació que va demanar actuar. "Aquí, actueu, tota l'estona, amb els altres, sense motiu" És horrible, és intèrpret i audiència fosos junts. Només volem estar al llit a la fi del dia i veure la nostra vida com un membre satisfet de l’audiència. Si pots viure la teva vida sense una audiència, hauries de fer-ho.»

Bibliografia (de tot el treball)

Monografies

- ALOU, Damià. *El reverso de la cultura. Mitos y figuras del nuevo fin de siglo*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2017.
- ROSSET, Clément. *Lo real y su doble. Ensayo sobre la ilusión*. trad. de Santiago Espinosa. Santiago de Chile: Heuders, 2015.
- VILELLA, Eduard. *Doble contra senzill. La incògnita el jo i l’enigma de l’altre en la literatura*. Lleida: Pagès editors, 2015. (Argent viu; 97).

Llibres consultats

- HERRANZ BENÍTEZ, Irene (coord.). «El espejo que soy me deshabela: multiplicaciones, proyecciones, apariencias». A: BORRÀS, Laura; RAFFAELE, Pinto (ed.). *Las metamorfosis del deseo*. Barcelona: Editorial UOC, 2010, p. 293-312. (Seminario UB de Psicoanálisis, Literatura y Cine; I).
- MARTÍN PRADA, Juan. «La red como espejo». A: *El ver y las imágenes en el tiempo de internet*. Madrid. Ediciones Akal, 2018, p. 71-93. (Estudios Visuales, 13).

¹² ACEVEDO NIETO 2019, op. cit.

ROAS, David. «Las alteraciones de la identidad». A: *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Madrid: Páginas de Espuma, 2011, p. 161-168. (Voces; 161).

Articles

CASAS, Quim (coord.). «El mejor cine del siglo XXI (2000-2018)». *Dirigido por...*, juny 2019, núm. 500, p. 26-72.

CASAU, Gerard. «El machismo està en el origen de todos los males que hoy afectan al mundo». *Dirigido por...*, maig 2017, núm. 477, p. 22-23.

Recursos electrònics

ACEVEDO NIETO, Javier. *El baile de Pikachu y la nueva crítica. Esbozo de una imagen postdigital*. [en línia] Cine Divergente, 21 maig 2019. <<http://cinedivergente.com/ensayos/estudios/el-baile-de-pikachu-y-la-nueva-critica#fn-63180-1>>. [Consulta: 9 novembre 2019].

BBC. *The 21st Century's 100 Greatest Films*. [en línia] 23 agost 2016. <<http://www.bbc.com/culture/story/20160819-the-21st-century-100-greatest-films>> [Consulta: 12 agost 2019].

WIKIPEDIA. *Paranoia*. [en línia] 20 maig 2018. <<https://ca.wikipedia.org/wiki/Paranoia>>. [Consulta: 13 novembre 2019].

Pel·lícules

The Dark Knight (El Caballero Oscuro, 2008) de Christopher Nolan.

Der Student von Prag (L'Estudiant de Praga, 1913) de Paul Wegener.

Der Student von Prag (L'Estudiant de Praga, 1926) de Henrik Galeen.

Donnie Darko (2001) de Richard Kelly.

Eighth Grade (2018) Bo Burnham.

Enemy (2013) de Denis Villeneuve.

Fight Club (El Club de la Lucha, 1999) de David Fincher.

Make Happy (2016) de Bo Burnham.

Personal Shopper (2016) de Olivier Assayas.

Shane (Raíces Profundas, 1953) de George Stevens.

Under the Silver Lake (Lo que Esconde Silver Lake, 2018) de David Robert Mitchell.